

Да напуснеш града

Всеки запознат с поезията на Людмила Балабанова ще се съгласи, че тя е от типа „за четене“, „за постигане“, а не „за тълкование“. Това е поезия, която предлага рядко изтънчено преживяване, провокирано от нещо изтъкана поетическа тъкан. В екслибриса на поетесата все пак задължително ще влезе знакът „хайку“ – дори и след тази ѝ седма стихосбирка, която има по какво да се различава от останалите. Хайку е знаково за нея не заради канона „хайку“, а защото силно я владее магията на източните техники за постигане на смисъл. Нека напомним, че Людмила е рядко ерудиран майстор на кратките поетически форми, с други думи, на „минималистичната“ поезия, или казано по Лао Дзъ, на „разреденото“ поетическо слово; автор е и на изключително сериозно теоретично изследване върху хайку-поезията в сравнителен философски и поетически план между Изтока и Запада, при това с преодоляна европоцентристка гравитация на мисленето.



„Град без море“ обаче засега бележи най-голяма отлика от предишните ѝ стихосбирки. Това е „азовата“ ѝ стихосбирка (за сравнение ще приведа констатацията на Антоанета Николова за първите ѝ книги: „В тези стихове „аз“ е почти непозната дума“

(Николова, А. Людмила Балабанова. Коренът знае. // Езикът на пустотата, С., 2003, с. 202). Този път поетесата е избрала нова посока на пътуване – не отвъд, разтворена във Вселената, а вътре в границите/ограниченията на „аз“, „тя“, „ние“. Какъв по-добър „интериорен“ знак за граничното, или какъв по-добър антоним на безкрайността от града? Когато древнокитайските философи тръгвали да търсят Пътя, първо напускали Града. Но нерядко и се връщали. Градът на Людмила освен това носи разпознаваемите черти на конкретен град, който обитаваме, който действително няма море и който граничи само със себе си. Така че този път поетесата преживява отвътре, в границите, а не извън и отвъд, и един от основните въпроси, които задава, е – как духът се развива и укрепва, затворен в едно дефинирано битие, например между магазина за хляб и книжарницата (част от заглавието на едно от стихотворенията); как се справя в „ситуация“ на „град без море“?

„Ситуацията“ е видна и от илюстрациите на книгата, които можем да наречем зрительно/иконична рамка на вербалния текст. Отварям книгата с тях, защото те, естествено, са първият разпознаваем знак за читателя. Прави впечатление, че участват наравно с обособените четири цикъла в композирането на книгата (съвместна работа на авторката и на художничките Ирина Каракехайова и Яна Левиева). Разглеждаме ли ги, разбираме, че всъщност става дума за една-единствена цялостна рисунка (на Ирина Каракехайова), поместена на двете страници в златната среда на книгата, а в самата нея може да се познае средата/центърът на познатия град, почти засипан от летящи птици (център в центъра – една твърде значима тавтология в системата на означаване на Людмила Балабанова). Зрителната гледна точка е изтеглена максимално високо, така че градът и птиците над него се наблюдават отгоре (по подобен начин Рьорих рисува най-високите планини в света). В подобна перспектива птиците се оказват също толкова големи, колкото разлетелите се подобно на тях хора около паметника на Царя Освободител – тази особена птицо-човешка взаимовръзка е заложена не в едно място и във вербалните текстове. Останалите

илюстрации са парчета от тази единствена картина, „умирани“ и обособени в отделни картини, заемащи истинско галерийно пространство в стихосбирката. Ето

защо тази книга се гледа, чете, възглежда и разчита. Някъде стихотворението и илюстрацията истински се зацепват („Благовещение“, с. 58 и рисунката на с. 59); някъде страници, върху които окомто очаква да намери набран текст, който да илюстрира или да бъде илюстриран от вече поместената рисунка-отломък, умишлено са оставени празни – не е толкова трудно обаче да се усети запълнената празнота в поезия като тази на Людмила Балабанова. Аналогично на изобразителното решение, тя също работи с един ядрен текст, който разбива на по-малки поетически късове, но точни ще бъдем, ако назовем верижната свързаност на стихотворенията като нейния композиционен похват. Подобна свързаност долавяме не само на нивото на отделните поетически текстове, но и на нивото на циклите, замислени като вписващи се един в друг: „аз“, „ти“, „ние“ (основна композиционна източна техника). Още заглавието на първия цикъл – „аз“ – напомня на показно бягство от хайку поезията. След овладяването на иманентно-трансцендентния подход към метафизичната пустота (в който се опитва да вникне А. Николова), поетесата се завръща в граничното екзистенциално „Аз“ с пълното съзнание, че Аз е само едната половина на познанието, по думите на един от нейните автори (К. Платялис). Аз се конституира в познатите пространствени граници: „вътре“, „в кръг“, „надолу-нагоре“, „навън“, „навътре“ (заглавия на текстове от цикъла). Въвеждащото (автопортретно) стихотворение – „не помня откога стоя вътре“ – можем да четем като програмно, в което всичките споменати посоки изграждат координатата на Аза:

не помня откога стоя вътре

не ми липсва въздух нито

простор

и без това не мога да изляза

като в метална капсула съм затворена

като за тренировка на космонавт

(бегло обещание за млечни пътища)

отвън черупката е крехка... човекът

е още яйце...

дали да сложа надпис полета или

да окача водопад

Стихотворението е очевиден отговор на мотото от Бан'я Нацуиши: „за моето отсъствие / от хиляда години окачвам / водопад“. Няма и помен от клаустрофобично усещане (въпреки сравнението с „метална капсула“) или пък болезненост от факта, че „отвън черупката е крехка“, а в стихотворението „навътре“ това става още по-ясно: „в сърцевината на водопادا / тихо е сухо е / нещата са по местата си“, „не помня откога стоя вътре“ не само продължава репликата на източния поет, но от своя страна, събужда в себе си госта поетически гласове на българската поезия (освен явния цитат от Борис Христов и далчевското начало, и други поетически гласове) – сякаш цялата българска поезия отговаря, образно казано, на едно източно тръстише. Интерпретирането на хайку от една „азова“ поезия, при това на един все пак хайку мислещ поет, е за мен прелюбопитно. Този особен трансфер „изток-запад“ може да се стори на хайку читателите твърде експериментален, други могат и да го нарекат „людмилин постмодернизъм“, но постигнатият резултат е налице: поетически изследваните граници се релативизират, стиховете се превръщат в едно особено пулсиращо търсене на Аза: „навън“, „навътре“, „нагоре“, „надолу“.

В свободното отношение на Людмила Балабанова към впитането на чуждото слово в собствения поетически глас тази ѝ стихосбирка също прави особено впечатление. Самата поетеса споделя, че да бъде читател обича не по-малко, отколкото да бъде писател. Може би читателят и писателят при нея едновременно пишат този път, щом паметни реплики на авторите, които са я вдъхновили, се появяват или като вградени органично в поетическия ѝ език, или като асоциация, която преобръща значенията. Ако е вярна поговорката, че според приятелите им ще ги познаем, то кръгът на Людмила Балабанова се оказва

доста изтоко-западно пъстър: Бан'я Нацуиши, Исса, Николас Виргилио, Дейвид Коб, Сън Цан, Анжели Деодха, Дитмар Таухнер, Емили Дикинсън, Суинбърн, Костас Монтис, Корнелиус Платялис, Борис Христов, Димитър Анакиев (скрито цитираните автори също не са малко – и български, и чужди, например Андерсен, Екзюпери, Лев Толстой..., но те изглеждат като вградени в поетическия език на Аз-а универсални културни метафори, осмислени по нов поетически начин).

Вторият цикъл е „тя“. Ако перифразираме фразеологизма на Дао „Аз е То“, тук е „Аз е Тя“ – минали и настоящи проекции на женския „Аз“, назован с име Лилия. Тази Лилия, напомняща любимия цвят (в живота и в поезията) на Людмила, може би анаграма на нейното име, с всичката ѝ богата и гвузначна символика, вече съзрела (дори „фитосъзрела“ според „Лилия, на 13“ – „каква е тая сила отвътре / която разтваря листата ѝ“), осъзнала териториите на сърцето, песенно песента на храброто оловно войниче („монолог на Лилия“, прекосила границите на болката („Любовта е стъклена статуетка“), познала в себе си митологичната жена („не се страхувам от змии скъпи / довечера ще направя ябълков пай“ от „монолог на Лилия“) – именно тази Лилия прекарва живота си между магазина за хляб и книжарницата. Двете крайни точки на начертаната отсечка (между хлебарницата и книжарницата) намеждат за дихотомичното живеене на нейната „тя“ – между насъщното и духовното; между реалността и въображаемото ѝ надграждане, равносилно на преобразяване (придвижването е в хоризонтала, а надграждането – във вертикала): „тези бездомни кучета можеха да бъдат елени / и да пият вода от тайни планински извори / под върха / или можеше да живее на брега на морето / където някой е оставил един пясъчен замък / да го довърши / (тя е много добра в такива неща – строене на пясъчни замъци и въздушни кули) / (...) / но живее на тази улица между магазина за хляб и книжарницата.”

Смятам, че темата за „града без море“ като битийната затвореност е най-силно заявена именно в този цикъл „тя“ – особено в стихотворения като „бягство с книжна лодка“ (тук поетесата вплита гласа на Емили Дикинсън: „... така не разбраха големите кораби – / че моята лодка потъна...“, но в същото време непряко е напомнена и книжната лодка с храбрия оловен войник в бурния поток) или в „Лилия, от Люлин“: „никой не разбра за сълзата която скочи / една нощ от прозореца на 19-ия етаж / (...) / живее в град без море и не може да изпрати / любовно послание запечатано в бутилка“ – тук героинята не надгражда: „знае че нейната любов не е жар-птица / жар-птица в Люлин няма“, без подобна трезвост да притъпява поривите ѝ. И на още бисерни поетически вълпечения на жената между птицата и змията и на пътуванията ѝ между нараняващия покрив на небето и земята ще стане свидетел читателят в този цикъл.

Цикълът „ние“ разглежда Аза в една по-широка, но във философски смисъл отново гранична проекция, назована с приобщаващото 1 л. мн. ч. Този цикъл всъщност най-много приобщава към любимите поети на Людмила Балабанова (така че „ние“ може да има и този смисъл – „ние, единосъщните поети“, независимо от времето и пространството). Още първото стихотворение „търпение, гребци, кураж, гребци“ е буквално разтворено в море от смисли, задълбочаващи се и от диалога с Костас Монтис:

Търпение, гребци, кураж, гребци

в началото е хубаво

после става все по-трудно

каквото и да измислиш

мачти със знамена

кораби за далечно плаване

нищо не помага

не помагат дори знаците

от книгите

в тази мъгла

от която сълзят и очите

на пазача на фара.

В този цикъл поезията на Людмила отново взема курс към гзенбудистката нехерменевтична естетика с разтварянето на пространствените и временните координати (дори с освобождаването им), както сочи заглавието „в тази гора няма табелки“, или както морето, до което достига „и най-уморената река“ на Суинбърн е „нито на север нито на юг“ – стх. „ето я реката“). Можем да добавим и характерното разтваряне на смислите (например: „два облака се гонят / и променят смисъла“ – стх. „опит за загаене“ или: „думите звучат различно в тези пресъхнали / вселени / не узнава никого докъде достигат / откъде се връщат“ – стх. „ехо“), или чрез асоциативните „скоци“ (например скокът от снега към чукчетата на пианото – стх. „сняг“). „тази нощ“ започва като стихотворение културна асоциация: „звезди / като тези над Фамагуста / като тези на Ван Гог / една от тях е на Исса / и не знае къде ще ношува“, и завършва (нетърсено) като класическо хайку: „тази нощ / всичко се разтваря / в мириса / на окосена трева“. Последното стихотворение от цикъла „в далечината“, в което всички битийни и измерими неща се връщат към една обща праматерия („нещо като смесена пръст и синева / навсякъде“) е подходящ подстъп към последния цикъл „като“.

Стиховете „като“ тук назовават „като-то“ на нещата, а не самите неща, с други думи, дадено е това, с което се сравнява, но не и което се сравнява – то е оставено като загадка. „Като“-поезията на Людмила Балабанова отново завръща към привычната лапидарност на поетесата и без да е хайку, тя изцяло е заредена с „гзен“ мисловност. В гзен няма нищо, което да може да се улови – както е казано в „Дао-гъ-гзин“, „име, което може да бъде назовано, не е неизменното Име“. Цикълът „като“ не демонстрира отказ от назоваването, а разгръщането на неговото „като“ в ново сравняемо (така „като“ също изисква отделно постигане):

като

Неговите отговори

когато поетът Го пита

все едно изрзва хоризонти

с ножица

от хартия

Изборът на сравнението като структуропораждащ принцип сближава много повече с източната поетическа система, отколкото с Аристотелевата. Старогръцкият философ, добре е известно, цени много повече метафората, защото пренася, а не съотнася, и е по-кратка. В санскритската поетика, обратно – цени се и се развива сравнението (щом са разработени около 50 типа сравнения). Чрез похвата „нарупване на сравненията“ се гради многостепенност на смисъла, дори до достигане на несъвместимости. Нека добавим още един, последен, детайл към поетиката на тази стихосбирка: яснотата на образите и свободата на тяхното свързване, което гарантира свободата на интерпретацията на поетическия сюжет. В този смисъл глобалната метафора „Град без море“ е истински завещана на читателя, а не на интерпретатора, който все пак може да предложи само бройно число смисли.

СВЕТАНА СТОЙЧЕВА

23 октомври 2015

Думи от премиерата на новата книга на Людмила Балабанова „Град без море“, изд. Жанет 45, 2015.